

## DO OUTRO LADO DA ÓPERA: AS BANDAS COMO FATOR DE EXPRESSÃO DOS NÚCLEOS DE PERTENCIMENTO DOS IMIGRANTES, NA VIRADA DO SÉCULO XX

POR DIÓSNIÓ MACHADO NETO<sup>1</sup>

### RESUMO

Os espaços de negociação dos imigrantes italianos no processo de formação dos núcleos sociais dentro da realidade rural paulista acabaram formando processos de afirmações de pertencimentos, reforçados por uma rememoração simbólica que concomitantemente mantinha os lastros com a terra original e abria-se para a nova realidade. Muito desse processo se deu pela música, num campo entrecruzado entre a ópera e a banda. No entanto, ao contrário da ópera, que já que estava incorporada nos valores das oligarquias locais e assim

### ABSTRACT

*The negotiation spaces of the Italian immigrants in the process of formation of the social nuclei within the rural reality of São Paulo ended up forming processes of affirmation of belonging, reinforced by a symbolic remembrance that concomitantly kept the ballasts with the original land was open to the new reality. Much of this process took place through music, in a field intersected between the opera and the band. However, unlike opera, which was incorporated into the values of local oligarchies and thus represented inherently social stratification, the bands emerged as*

---

<sup>1</sup> É Professor Livre-Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e professor do programa de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É membro do Italian and Ibero American Relationships Study Group (RIIA), sediado no IMLA-Veneza (Istituto per lo studio della música latinoamericana durante il período coloniale); do Study Group IMS Early Music in the New World; e do Núcleo Caravelas do CESEM da Universidade Nova de Lisboa. Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes em 2009 pela tese "Administrando a festa: Música e iluminismo no Brasil colonial". É fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia (LAMUS-EACH).

representavam a estratificação social inerentemente, as bandas surgiram como o principal espaço dessas negociações

culturais entre os nativos e os oriundi. Num princípio, chamadas de forma pejorativa de “bandas dos italianos”, essas agremiações foram fundamentais para a incorporação da comunidade de imigrantes nas estruturas afetivas da subjetividade local, assim como nos ambientes musicais consolidados, como o teatro e o coreto. Através de processos de suas formações, do repertório, das formas e espaços da apresentação pública, assim como da projeção dessas bandas em cenários socioculturais mais amplos, o objetivo desse artigo é problematizar essa movimentação. Especificamente, é sublinhar o processo de transculturação envolvido, focando como a ópera foi um ponto de apoio para um movimento que, ao fim e ao cabo, se desdobrou em muitos sentidos pela música de banda, por ser esta a real possibilidade de articular um patrimônio musical já estabelecido com o local da cultura.

*the main space of these cultural negotiations between natives and oriundi. In a first moment, called pejoratively of “Italian bands”, these associations were essentials for the incorporation of the immigrant community in the affective structures of local subjectivity, as well as in consolidated musical sphere, such as the local theater. Through the processes of the formations, the repertoire, the forms and spaces of the public presentation, as well as the projection of these bands in broader sociocultural settings, the objective of this article is to problematize this movement. Specifically, it is to underline the process of transculturation involved, focusing on how the opera was a point of support for a movement, which in the end, unfolded in many ways by band music, because this is the real possibility of articulating a musical heritage already established with the place of culture.*

## As bandas como espaço de trânsitos culturais

Ao discutir a epistemologia dos processos de hibridação, Nestor Canclini (2008) aponta o desenvolvimento do conceito e define as rotas trilhadas que posicionam a importância desses estudos no desenvolvimento das ciências humanas e sociais contemporâneas: desde estudos interétnicos e de descolonização à compreensão dos fenômenos globalizadores que condicionaram, por processos comunicacionais, o posicionamento dos estudos culturais na liquidação de fronteiras. Canclini (2008, p. xviii) argumenta que os paradigmas desses processos foram forjados em diversos vórtices: da observação da tradição recolhida “no tempo” à celeridade da era da hipercomunicação. Por esse caminho, acaba definindo o conceito de hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. xix).

Para Canclini, os reagentes sociais são fundamentais—ou melhor, os efeitos sincréticos que estão nas práticas cotidianas, espontâneas, ou como ele define, “discretas”—, para a ativação do processo de hibridação. Argumenta que, pela experiência de deslocamento espontâneo, inerente a toda e qualquer movimentação humana, a hibridação ganha sentido:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se 'reconverter' um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reincidi-los em novas condições de produção e mercado (Ibidem, p. xxii).

Porém, podemos acrescentar que, nas práticas diárias, subjetivam-se processos que estão além do que se pode ver, tocar ou sentir. Há sempre um entreato do imaginário, da expressão indizível da cultura, onde os trânsitos dos processos cogni-

tivos tornam-se absolutamente oblíquos; momentos de intersecção de culturas, de tradições; das condições do pensável onde o sentir homogêneo é apenas uma virtualidade, uma projeção de reconhecimento; mais fantasia do que pertença, ou fragmentos e retalhos de algo vivido como forma de autodefesa diante das dúvidas e angústias dos desterrados, deslocamentos ou feudalizações advindas de qualquer opção identitária. Formam-se realidades paralelas que são mais do que práticas, são desejos projetados do que se imagina pertencer em confronto com o que se vive. Neste jogo de subjetividades, o vivido é sempre dinâmico, mutável e adaptável, até mesmo aos sonhos de pertencimentos de homogeneias; é um alter ego de ambivalências. É nesse confronto do vivido com o imaginário de pertenças homogêneas que se esboça a tipologia híbrida.

Assim, de um sentimento subjetivo, como a saudade da terra natal, às associações étnicas ou às feudalizações que se forjam em identidades distintivas, o passo é curto. O movimento, qualquer que seja, conflui para organizações de caráter múltiplo enquanto formação, mas unívoco em representação. Por eles, se acelera a intersecção da fantasia com a realidade local por reações indetermináveis, que se forjam nas polaridades das resistências e acomodações. Formam-se partidos: esportivos, trabalhistas/sindicais, filantrópicos, religiosos, culturais, de gêneros, intelectuais, artísticos etc. Formam-se as linguagens das identidades e, concomitantemente, as pautas políticas ou mesmo as pragmáticas de comportamentos.

No entanto podemos pensar que essa partição dos grupos não é mais do que a materialização de crises identitárias. Como afirma Homi Bhabha (1998, p. 247), a identidade cultural—logo, a diferença cultural—, emerge justamente nas crises: “a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade, ou em uma tentativa de ganhar o centro”. É por partidos (seja por associações físicas ou pelas linguagens de identidades) que o confronto com a realidade local se materializa, potencializado por uma simbologia que tem a função de identificar a alteridade, mesmo quando ambivalentes. Essa simbologia consubstancia uma representação; representação que é qualquer metáfora, pois não recupera o local de origem, nem tampouco assume o local de vivência, porém dá a sensação real de acomodação/resistência. Dessa acomodação/resistência derivam trincheiras imaginárias

que dão conforto às utopias, mas também às angústias e fraquezas diante de um real, às vezes imaginado. Assim, o que poderia ser estático, como híbrido, passa a ser “trans”, como movimento.

É nessa plataforma que se justifica e se consubstancia as bandas “dos italianos”, que se formam a partir da década de 1870 em muitas localidades de São Paulo. Cada pavilhão erguido, cada batismo das agremiações ou repertório tocado era a expressão de uma carga transcultural, mais do que uma vocação musical ou desejo de divulgação de uma prática própria, de uma idiossincrasia. Mais do que um grupo consolidado, de sonoridade específica e com repertório próprio, a banda de música deu subsídios para a vivência em espaços associativos de experiências estéticas e, ao mesmo tempo, sociopolíticas. Cada agrupamento era um organismo nascido de desejos e fantasias comunitárias. Eram as metonímias da presença até mesmo na Itália, onde a banda, na altura da década de 1870, não se apresentava como organismo musical predefinido; por *bande musicali* se definiam as agrupações mais díspares, da formação militar da tradição napoleônica à fanfarra, que acompanhava as muitas procissões do calendário católico ou eventos cívicos.

E o fenômeno não era absolutamente novo. Movimentos como o *Risorgimento* talvez não tivessem alcançado a dimensão geográfica e emocional que tiveram na Itália, a partir da década de 1850, sem que as bandas do interior recôndito disseminassem a música de Verdi, evocando assim, em ermos lugares, o espírito da unidade italiana pela melodia do *Va Pensiero*. Redimia-se assim não só a música, mas um sentimento de espontaneidade política, expressa no homem simples que, sem instrução mais sofisticada (musical ou de “letras”), sentia a própria identidade ao tocar ou escutar num clarinete, ou qualquer outro aerófono, as notas que eram de sua própria redenção comunitária constituída num desejo de unidade política.

No caso dos *oriundi* no Brasil, e talvez em toda a América, a encarnação desse sentido rememorativo e ao mesmo tempo de afirmação identitária, através das bandas, não seria possível sem a perspectiva do associativismo, que vinha se constituindo na esteira da transformação socioeconômica, paulatina, do espaço público urbano e das formas de organização política.

Tanto pelo liberalismo que se desenvolvia desde a Independência (1822), como pelo crescimento exponencial dos núcleos urbanos (especialmente Rio de Janeiro e São Paulo), a nova forma de associativismo rompia com as estruturas coloniais, vinculadas principalmente nas zonas de influência e poder da religião. O principal ponto de impulso do associativismo, segundo Leonardo Avritzer (1997, p. 159), foi a exigência do liberalismo de uma “esfera societária” civil mais atuante, comprometida com os termos da sociedade liberal, com opção ao capitalismo. Somente na multiplicidade das associações, da qual o abolicionismo foi o primordial, pode-se analisar inclusive, a dinâmica da imigração e da proletarização da sociedade brasileira.

Este é o tema desse artigo: a banda como articuladora de espaços de múltiplos sentidos: da ópera à política; da música à construção das identidades sociais legitimadas; das árias das óperas que percorriam o interior paulista à música caipira de Cornélio Pires. A mediação desse processo não só persegue uma movimentação humana, através da linha de trem que levava imigrantes às fazendas de café, mas também introduz um problema de circulação de uma sonoridade consubstanciada pela ópera italiana dentro de um *habitus* cultural. É nesse ponto que surgiu o elemento-ponte da transculturação que movimentou o espaço sonoro desse processo: a banda. Por ela, se forjou não só um elo com um repertório tido como “civilizador”—a ópera e a música “oficial” da Igreja—, mas se criou uma transculturação de linguagens que abriu caminhos para manifestações diversas do universo musical regional, principalmente de São Paulo, como se mostra no movimento musical que se consagrou como “música caipira”.

Enfim, o objetivo desse texto é observar espaços de negociação onde imigrantes italianos, no jogo de formação dos núcleos de pertencimento, criaram trilhas de compartilhamento com pertenças locais, pela própria tradição de uma música ancestral.

Para observar a heurística desse processo, optei por considerar o impacto da interação/transposição que intensifica um fenômeno já incorporado, a partir do *habitus* da sonoridade/escuta da ópera italiana, deslocando-o por uma vivência sensível do lugar em que se vive e se projeta nas representações oníricas. Concreta-

mente, a visualização do fenômeno está nos elementos de integração e intensificação de uma estética que tem seu fundamento num deslocamento: ao mesmo tempo em que os imigrantes eram instados a se incorporar na malha social, surgiam naturalmente espaços de “isolamento” que rememoravam ou buscavam pertencimentos comuns, fundando a necessidade de agenciamentos comunitários. Essa separação só poderia se justificar pela preservação dos “pertencimentos”, como, aliás, corrobora Borges Pereira (2002, p.18):

[...] o imigrante italiano foi sendo envolvido, progressivamente, por duas tradições culturais a lhe exigir lealdade: a italiana e a brasileira – o país de origem e o país de adoção [...] A parte brasileira dessa identidade se constrói naturalmente, no dia-a-dia, sem qualquer programação. É natural que isso ocorra. O mesmo, todavia, não se dá com a parte italiana. Esta precisa ser constantemente alimentada para que esse equilíbrio, esse amálgama, essa espécie de cumplicidade de identidade não se perca.

Assim, as *corporazioni musicali* foram ganhando espaço de atuação dentro das sociedades que recém saíam de modelos comunicacionais de lógica colonial. Extremamente flexíveis, a banda atendia a música da igreja, da ópera, do salão e das canções de trabalho.

### **A ópera: da legitimação social à sonoridade redentora da cultura artística nacional**

Para entender o problema das bandas é necessário, primeiro, entender o suporte que esta teve para se consolidar no espaço público nacional. Este suporte é, sem dúvida, a ópera.

A predominância da ópera italiana, nas modalidades de entretenimento da sociedade brasileira urbana do século XIX, transcendia as fronteiras dos estatutos das classes sociais; das fantasias e desejos dos discursos normativos da estética nacionalizante; das ambiguidades dos movimentos doutrinários e de evangelização da Igreja Católica. Como em grande parte do mundo ocidental, a ópera italiana confundia-se com a própria noção de música para o homem comum, infiltrando-se nas



linguagens da música instrumental; nas melodias das canções urbanas; enfim, na expressão musical do dia a dia. Mais, se infiltrava nos entreatos do dizer, nos usos e costumes, nas metáforas e metonímias da cultura espontânea, sem que fosse percebida como tal. Era um verdadeiro fenômeno de massa, sem as artimanhas econômicas da indústria cultural, muito pelo contrário, a indústria do espetáculo nasceu no fluxo da ópera. Em síntese, a ópera, no século XIX, tornou-se um espaço de metaforização de sentidos e espacialização de realizações. Era um lugar comum, transformado em cantiga de folgado; vestida em menina-moça, que sobre o bel canto expunha, ainda tímida, sua figura antes escondida; ou até mesmo em tópicos marciais, que reduziam a invenção que de compositores como Carlos Gomes exigiam saberes sedimentares a um fluir espontâneo da música de banda.

Evidentemente, esse fenômeno tinha, no gênero em si, um ponto de produção, discussão pública e estética, que acumulava energia transformadora do entretenimento público desde o final do século XVII. Porém, o modelo da ópera séria italiana espalhou e muito sua influência. No Brasil, por exemplo, o bel canto se fazia presente desde a gestualidade modinheira até as polêmicas públicas, como se vê na reação do alto clero, na década de 1860, contra a presença diuturna das melodias operísticas em *contrafactum* religiosos. Concretamente, a ópera consubstanciou-se em ato de modificação social. Cantoras de ópera se transformaram em ícones do gênero, e cantar árias era um ideal da alta educação feminina. Nos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, diversas crônicas demonstram a fantasia social ao redor do bel canto. Diziam os cronistas que professores de canto se contavam aos borbotões pela cidade. Inclusive, Augusta Candiani, a cantora italiana mais popular da primeira metade do século XIX na corte carioca, representou o auge do culto romântico à mulher; e de sua opressão.

Enfim, os desdobramentos dessa cultura eram inúmeros na sociedade brasileira do século XIX. Pode-se dizer que, pela ópera, iniciou-se o desenvolvimento do fotojornalismo. Pela ópera, discutiu-se política, como se vê nas crônicas de Machado de Assis e Martins Pena; animou-se, inclusive, a questão do feminino, numa sociedade de laços marianos, onde a mulher deveria ser preservada de costumes tidos e havidos como de barbárie generalizada e de degeneração moral, como já discuti



em um antigo artigo que tratava sobre a relação da música com as mulheres:

[...] desde à modinha, vinha consolidando uma pequena abertura do claustro que a apologia à santa mãe imprimiu nos tempos do fundamentalismo contra-reformista (sic). Sublimando o impacto na mocidade, a comoção por Candiani expandiu-se para as damas, pois a febre estudantil estipulou padrões para as relações de conquista amorosa, amalgamando o carisma da diva com a personagem que lhe rendeu fama, Norma. Assim, “a casta diva” desvelava à juventude um questionamento pertinente da era vitoriana, já que a história da sacerdotisa druida representava a ambiguidade da época: a luta entre o sagrado e o profano, a dicotomia insolúvel entre o desejo do amor e a missão sagrada com a moral do mundo. Constituíam-se, assim, um ícone de redenção feminina na fusão entre Candiani e a personagem que a redimia. O efeito no universo feminino, então, justificava ainda mais a aquisição do dote lírico, para uma existência onírica indistinta entre Candiani e Norma. As publicações de reduções para piano e mezzo-soprano das árias da ópera de Bellini não tardaram a surgir. Entre elas, a feita por Francisco Manuel da Silva, em 1844, com tradução para português. Paralelamente, consolidava-se uma imagem feminina do músico, ajudada por periódicos que condenava a prática do violino e da flauta, dizendo que a natureza lhes destinou o canto, a harpa ou o piano. Esse movimento cresceu com publicações como o *Jornal para Mulheres* (iniciado em 1852, no Rio de Janeiro) que, intermitentemente, publicavam músicas que buscavam um esteticismo endógeno e auxiliar à categorização da identidade feminina (MACHADO NETO, 2007, p.23).

Já por um sentido mais abstrato, poderíamos dizer que, pela ópera inúmeras mediações ocorriam. O principal era um processo de transculturação imperceptível, pois a ópera se espalhou, como modelo musical e sonoridade, em um espaço público muito além do teatro. Talvez o mais importante foi que, pela ópera, deu-se a formação do *topos* de movimentos e gêneros muito distantes entre si: da música caipira à hibridação metaforizada do nacional, como podemos ver em algumas passagens das óperas de Carlos Gomes, como a protofonia de *Il Guarany*.

De forma mais oculta, mas não menos importante, a ópera foi fundamental para todo o processo do braço cultural da política de imigração, a partir da década de 1870. Isso porque, de certo modo, o processo de acomodar um encontro de culturas dentro de uma política civilizacional radical teve, como ponte, a experiên-

cia sensível forjada sobre uma topologia musical de múltiplas matrizes, mas que tinham algo em comum: a sonoridade operística. Em síntese, o problema localiza-se no lugar de manifestação da transculturação onde a música de ópera passou por uma ressignificação em muitos aspectos, desde a partitura adaptada para as bandas locais até a formação de tópicos musicais que serviam às cantigas populares, como o lamento que aparece em tantas e tantas canções do universo caipira que tratam da saudade. Enfim, onde a abrangência de uma sonoridade tradicional encontrou-se com a temporalidade do local, pelas necessidades de um uso que localizava uma identidade.

### **A ópera italiana como ponte de memórias no desterro**

À data do início mássico da imigração italiana (1870), a ópera italiana já era uma conquista revelada por um padrão irreduzível que estava incorporado ao senso musical brasileiro, caracterizando inclusive, o romantismo musical. Era um agenciamento dinâmico, que “integrava” a sensibilidade com a razão representativa de uma ordem. Era um lugar-comum, um ponto de agregação de tal dimensão que sua negação veio por uma antítese em forma de manifesto estético que fundou a sensibilidade contemporânea, o Modernismo Nacionalista.

No entanto, longe do que vemos nos manuais de história da música no Brasil, a força da ópera italiana não estava apenas no amplo repertório que se espraiava pelas companhias de ópera que, mambembes, circulavam por toda América. Boa parte de sua divulgação estava em grupos ocultos pelo cotidiano; pelo trato simples do exercício da música nas salas de estar ou nos coretos das bandas. Esses ambientes, que já estavam enraizados no Brasil foram, por si só, um ponto de acesso à cultura local no momento em que as turbas de imigrantes chegaram ao Centro-Sul brasileiro. Em pouco tempo, o estranhamento da nova terra transformou-se em oportunidade de modificação do sentimento de desterro.

Porém, diante da precariedade dos lugarejos que assentavam os imigrantes, a música de ópera era vivida transfigurada em música de banda. Num princípio, chamadas de forma pejorativa de “bandas dos italianos”, essas agremiações

Somando elementos expressivos na representação do local, essa “nova” música fundava espaços de definições e experiências transformadoras, ou seja, um espaço de metáforas móveis. Tais metáforas, no entanto, não eram propriamente a música de ópera, mas campos expressivos correlacionais, ou seja, símbolos codificados da ópera. Esse lugar comum, essa tópica de ópera, era subliminar numa modinha, ladainha ou mesmo na canção que exibia os dotes civilizados das sinhás. Formavam-se, então, realidades que tangenciavam, pela sensibilidade espontânea ou pela razão civilizatória, uma escuta compartilhada, sem necessariamente ser a música original. Nessa abertura da simbolização era onde, justamente, se enraizavam as formas locais de expressão, sem perder o contato com uma ideia sonora já cristalizada.

Mundos paralelos de experiências, ou topologia de um novo contexto? Essa é a questão que precisamos decifrar além da sensação que a visão empírica nos permite ter.

O primeiro aspecto a ser recorrido para a formação das condições de recepção das bandas dos italianos, como forma de nucleação da “nova identidade” e fios condutores de inclusão e desvelamento de uma temporalidade que permeará a metaforização tópica, é justamente a questão do *topos*, ou seja, as gestualidades reminiscentes organizadas num sistema complexo, considerando que a tópica de ópera já era um campo expressivo. Pelo lugar comum, que correlacionava o escutado às melodias operísticas, é que se consubstanciava a condição de simpatia onde qualquer invenção poderia ocorrer. Era um contraponto do gosto do tempo que movimentava o local, tornando polcas, valsas, tangos e infinitas aberturas de óperas italianas em música nacional. Aliás, esse era o desespero do compositor de polcas Pestana, o “homem célebre” de Machado de Assis.

Crônicas, como a que aparece no pasquim *O Cabrião*, de 1863, dão noção da imposição intransitiva da ópera italiana:



— Vovô, sente-se para ouvir o "Borboletismo".  
— Eu já vi esta "opera": responde o gorducho cidadão.

Fig.1 - O Cabrião. Fonte: Carlos Penteado de Rezende,  
Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo (São  
Paulo: Edições Saraiva, p.183, 1954)

Ao mesmo tempo essa antropologia da escuta, que condicionava os gostos, também demandava a circulação do patrimônio musical em títulos quase sempre reiterados de obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Mascagni. Pouca variedade, é verdade, mas que produzia muita energia para consumi-la.

O trânsito de companhias italianas de ópera na região de São Paulo remete às primeiras décadas do século XIX, o que era natural dada à italianização da cultura musical luso-brasileira desde meados do século XVIII. Sergio Casoy (2006, p. 21) afirma que no Teatro da Ópera da cidade de São Paulo apresentou-se a Companhia Zachelli, no dia da Proclamação da Independência. Outras escassas informações apontam para a presença de trupes de artistas italianas, apresentando espetáculos de variedades que tinham nos seus elencos cantores líricos, malabaristas, instrumentistas de instrumentos "exóticos" - como tocadores de taça de cristal -, enfim, um espetáculo entre o circo e o concerto. A Companhia de Variedades Schumann era uma das mais famosas (FERRARI, 1895, p. 190), porém, havia muitas que vagavam pelos pequenos teatros da América, como a trupe

Família Pesenti de origem italiana que, em 1860, no Teatro Santos (REVISTA COMMERCIAL, 1860, p.3), apresentou números de dança, entre elas tarantelas napolitanas, e “experiências de prestidigitação”.

Porém, percorrendo as fontes empíricas da Província de São Paulo, não há indícios de presença das companhias líricas em temporadas regulares, ou ao menos promovendo um espaço de recepção tradicional permanente, até o início da década de 1880. O fenômeno torna-se uma interrogante, já que o sistema de trânsito de companhias que vinham da Europa traçava pontos de parada entre Montevideú e São Luiz do Maranhão, desde a década de 1850. Levanta-se a questão, por que a província não mantinha esse movimento de récitas, como acontecia em outros portos sul americanos?

Provavelmente a causa seria as especificidades geográficas da região. Entre o porto de Santos e as cidades de porte econômico médio, como São Paulo e Campinas, havia uma cadeia montanhosa—a Serra do Mar—que deveria ser vencida no lombo de burros, até a década de 1870. A própria cidade de Santos era de pequeno porte, e seus teatros (o Teatro Santos até meados de 1860, depois o Rink, até 1882) não tinham nem de perto a estrutura de um Colón de Buenos Aires; ou do Solís de Montevideú; do Lyrico Fluminense do Rio de Janeiro; do São João de Salvador; e do Santa Isabel do Recife. Logo, na equação de custo-benefício, a “barreira” geográfica que dificultava ao extremo o acesso aos teatros de São Paulo (não muito maiores que o Teatro Santos ou o Rink), somado à condição módica da cidade litorânea, eram determinantes para a não realização de temporadas líricas. Prova disso, é que os espetáculos líricos só chegaram em Campinas em 1874 (NOGUEIRA, 2001, p. 69), e em Santos há notícias de apresentações de companhias líricas já em 1861, quando a *Companhia Lírica Italiana* apresentou no Teatro Santos a ópera *Lucia de Lamemor*, de Donizetti.

Porém, já a partir de meados da década 1870, após a inauguração da linha São Paulo Railway e do entroncamento com a Companhia Férrea da Mogiana, a situação mudou. Não porque as companhias líricas encontraram melhores condições de teatros, mas sim porque melhorou consideravelmente o acesso a cidades paulistas distantes do litoral santista. Assim, além de um papel de ordem vital - o gos-

to—, foi o recém-fundado sistema férreo que articulou o incremento da “sociedade da ópera” com a nascente economia agrária da região.



Fig. 2 - O “Teatro Santos” (casa térrea à direita) funcionou até meados da década de 1860

## A interiorização da ópera italiana, em São Paulo

A ópera tradicionalmente representava modelos de exibição da condição socioeconômica e adesão às formas “civilizadas” de estar na sociedade. Era um símbolo de ostentação, forjado no espelhamento dos trâmites sociais das grandes cidades europeias. Assim, desde o primeiro momento de desenvolvimento social da burguesia comercial, no Brasil, ocorreu um natural incremento das atividades das companhias líricas italianas.

Naturalmente, a ópera foi um importante elemento de empoderamento da elite rural paulista, assim como o desenvolvimento da cultura de salão que tinha no piano e canto seu centro de gravidade. Porém, diga-se de passagem, esse processo, em um primeiro momento, foi independente do movimento de imigração. Estava mais bem ligado às formas de transição sociocultural das novas elites que surgiam, nessa região, na esteira do agronegócio.

Um primeiro fenômeno desse redimensionamento pode ser visto analisando a transformação dos gêneros apresentados nos teatros. Em pouco tempo diminuiu



consideravelmente, nos palcos das cidades alcançadas do sistema férreo (Santos, São Paulo, Jundiaí e Campinas), antigas preferências de entretenimento, como o teatro português, as companhias de acrobacias e prestidigitações e, também, os pequenos teatros de costumes, conhecido como *farsas*. Notícias, como vemos na *Revista Commercial* de Santos, de 1859, começaram paulatinamente a desaparecer:

Teatro Santista//companhia dramática//dirigida e ensaiada pelo ator//Domingos Martins de Souza//quarta-feira 27 de abril de 1859//benefício do ator //Jose Vitorino da Silva Azevedo//subirá à cena a interessante e aplaudida comédia em 3 atos, ornada de música, intitulada//*O genro do Sr. Laranjeira*//seguir-se-á cantando e dançando pelo Sr. Domingos, e a sra. D. Rosalina, o engraçado dueto// *O meirinho e a pobre*//terminando com a moderna e muito divertida comédia, traduzida do francês, denominada://*O Aman-te emprestado*// (REVISTA COMMERCIAL, 1859, p.4)

Já na década de 1870, o ambiente teatral era completamente diferente. Segundo Edson Silva (2008, p. 99), no mesmo ano de 1870 só se representou uma obra de autor português, no caso, o aclamado Mendes Leal. Evidentemente, a “substituição” do teatro português pela ópera italiana não foi repentino e nem tampouco terminal. Grêmios e Companhias dramáticas nativas continuaram a ocupar a cena local, e autores que desenvolviam a fórmula do *drama de realidade*, como Mendes Leal e Ernesto Biester (SILVA, 2008, p.191), continuaram vigentes até meados de 1880.

No entanto, o trânsito da ópera italiana intensificou-se a partir da década de 1870, justamente na medida em que a imigração italiana ganhou proporções de diáspora. Aos poucos, as assinaturas para constituir fundos para a visita de companhias líricas que vagavam a costa atlântica da América do Sul se multiplicaram no interior da Província de São Paulo. Já em 1874, armou-se o espírito do novo tempo com a presença de uma companhia lírica que, ao contrário das óperas de ocasião, que vez ou outra apareciam nos teatros paulistas, ofereceu uma temporada lírica, com diversos títulos.



Organizada por Guiseppe Ferri, que já tinha experiências anteriores de excursões no Brasil, a companhia trouxe o seguinte elenco: a soprano Emilia Pezzoli; as mezzo-sopranos Marietta Polonio e Luisa Canepa; os tenores Guiseppe Limberti e François Rego; os barítonos Leon Barcena, Ferri, Prevost e Bonfati; os baixos Jorge Mirandola e Juan Caneca. A regência estava a cargo do maestro Gabriel Giraudon. A temporada foi aberta em 01 de novembro, com a ópera *Attila*, de Verdi, e encerrou-se a 30 de dezembro, com *Il Trovatore*, do mesmo compositor (SILVA, 2008, p. 64).

Apesar de na mesma época companhias de zarzuelas e de café-concertos, e suas *chansoniers* francesas, compartilharem a atenção da terra, o desenvolvimento da “italianização” do teatro paulista, assim como de toda a sociedade de uma forma geral, caminhava por espaços cada dia mais extensas. E o principal fenômeno pode ser medido pela interiorização do itinerário das companhias italianas.

Pelo circuito interligado das estradas de ferro São Paulo Railway e a Companhia Mogiana, que se estendeu até Ribeirão Preto em 1880, a companhia lírica de Guiseppe Ferri, citada acima, chegou à Campinas.<sup>2</sup> É justamente dessa apresentação as primeiras imagens de cantores italianos na Província de São Paulo, com destaque para Giorgi Mirandola, um baixo aclamado em Bologna que, entre outros louros, cantou na estreia de *Roberto il diavolo*, de Giacomo Meyerbeer:



**O Baixo Mirandola (1875)**  
**Figurino da ópera Ernani de Giuseppe Verdi**  
**Acervo: Centro de Memória Campinas**



**O Barítono Barcena (1875)**  
**Figurino da ópera Ernani de Giuseppe Verdi**  
**Acervo: Centro de Memória Campinas**

Fig.3 - Cantores líricos italianos de passagem por Campinas,  
em 1874.

<sup>2</sup> Segundo a musicóloga Lenita Waldige Nogueira, a Companhia Ferri inaugura a apresentação de óperas na cidade de Campinas (NOGUEIRA, 2001, p. 69).

Há de se dizer que o fenômeno não ocorria apenas em São Paulo. A partir desse ano de 1880, o Novo Mundo se povoou de companhias italianas, algumas com grandes aparatos e outras apenas modestas. Algumas excursões ficaram célebres, como a de Tomás Passini, que trouxe consigo o então aclamado compositor de *Il Guarany*, Carlos Gomes.<sup>3</sup> Outras se diluíam no trajeto, pelo arremedo humano da aventura que desgarrou inúmeros cantores, instrumentistas, regentes e empresários.

De fato, uma verdadeira diáspora de músicos promoveu movimentações de diversas ordens que acabaram por modificar o próprio cenário musical brasileiro. Entre os muitos fenômenos que podemos destacar, ocorreu uma disseminação espontânea de partituras e saberes que não apenas estava na recepção imediata da prática musical, e sim nos entreatos das vivências e experiências profissionais. Músicos dissertavam; partituras se “espalhavam”; desejos e fantasias nutriam as expectativas que se projetavam nos filhos dessa imigração musical. No jogo das necessidades e oportunidades, empresários e outros profissionais ligados ao negócio da ópera se radicavam longe da Itália; novas tecnologias surgiam na terra. Movimentava-se não só um negócio, mas o próprio local da cultura. É digno de nota a presença de um exemplar do manual de *partimenti - Regole musicali per principianti di cembalo nel sonar coi numeri e per principianti di contrappunto* - do aclamado professor radicado em Nápoles, Fedele Fenarolli (1730-1818), entre os papéis dos despojos de José Pedro de Santana Gomes, irmão de Carlos Gomes. Esses manuais eram o segredo para o sucesso e destreza dos compositores de ópera italianos como Paisiello, Rossini, Belinni, para citar alguns que fizeram muito sucesso no Brasil.

No que diz respeito ao trânsito de pessoas, caso exemplar é o de Pietro Setraghi, ou Pedro Setraghi, seguindo a tradição de traduzir o nome para a fala local, mantendo o sobrenome italiano. Assim como tantos outros cantores italianos, o tenor Setraghi tornou-se um diletante na América. Servindo a diversas companhias

---

<sup>3</sup>Segundo Márcio Páscoa (2009, p. 26), a companhia permaneceu longo período em Belém, chegou à Manaus, e depois desceu pela costa brasileira, apresentando-se em Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Retornou em 1882, trazendo novamente um elenco de cantores de notório reconhecimento.

líricas mesmo quando já possuía a sua própria, Setragni tornou-se um agente importante da arte lírica no Brasil, na década de 1880.

É possível trilhar as apresentações de Setragni da Argentina ao México, e inclusive em época anterior, quando tentou a sorte na Espanha. Em 1865, a *Gaceta Musical de Madrid* anunciou o elenco da companhia lírica italiana, que se apresentaria todo o ano no Teatro Liceo de Barcelona. Nela atuava Setragni, e os comentários se referiam a uma “compañia de principiantes” (*Gaceta Musical de Madrid*, 1865, p. 3)<sup>4</sup>. Já em 1872, fontes empíricas mostram Setragni na América como tenor de uma companhia em Montevidéu, cantando *Rigoletto* e *Il Ballo in Maschera*, no Teatro Solís.<sup>5</sup> No México, esteve em 1875 com a Companhia Lírica Visconti (FERRARI, 1895, p. 194). Porém, foi no Brasil que formou sua própria empresa, a “Associação Lírica Italiana”, que se apresentou do Rio Grande do Sul ao Amazonas, principalmente entre 1880 e 1886.

Inúmeras são as citações sobre sua companhia, o que indica um forte labor empresarial. Boccanera Júnior (2008, p. 191) descreve duas passagens de Setragni pela Bahia como eventos de importância capital já que, por ela, teria sido apresentada ao público baiano a ópera *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes: “esta companhia cantou, na noite de 7 de outubro, a ópera *Salvatôr Rosa* (sic) sob a regência, novamente, de Carlos Gomes, como em 1880, quando a Bahia ouviu, pela primeira vez, essa inspirada partitura do glorioso compositor patricio”.

Pela companhia de Setragni pode-se também observar algumas constantes. Primeiro, o método empresarial baseado no contato com os donos de teatros, pedindo a “abertura de assinaturas” para constituir garantias de bilheteria antes da apresentação, como se pode perceber numa mensagem enviada ao Diário de Santos, em 24 de janeiro de 1880: “peça aos cavalheiros que se interessarem pela ida da minha companhia a essa bela cidade, o favor de adiantar as assinaturas já principiadas para que eu possa ter em breve o prazer de os tornar a ver” (DIÁRIO DE SANTOS, 1880, p. 2). Segundo, a própria constituição das trupes: formada exclusivamente por cantores e regente italianos, inclusive contando com figuras raras

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003738639>>. Acessado em: 15 de janeiro de 2019.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.lavoceantica.it/Cronologia/P%20-%20Q%20-%20R/Rigoletto.htm>. Acessado em: 25 de setembro de 2017.

fora de Nápoles, como baixos-bufos. Os instrumentistas poderiam ou não acompanhar a companhia. Músicos extras eram contratados de gente da terra, assim como coristas. Fato que por vezes era destaque negativo nas crônicas jornalísticas, mas que por outro lado incentivava a prática musical em regiões de possibilidades de trabalho bastante constrangidas: "Muito concorrido e merecidamente apreciados os espetáculos da companhia lyrica (sic) dos srs. Milone & Rotoli. A não ser a *Aída*, cuja representação foi um verdadeiro desastre, determinado pela orquestra e corpo de coros, as demais peças foram bem interpretadas" (Revista Santos Ilustrado, 1903, p. 4).

Inúmeros cantores de qualidade, ou pelo menos de grande experiência, excursionaram com as companhias líricas italianas no Brasil entre 1860 e 1920. Destacam-se, entre tantos e tantos artistas, Emília Pezzoli, Antonietta Pozzoni (que cantou na estreia italiana de *Salvator Rosa*, de Carlos Gomes), Titta Ruffo, Giorgi Mirandola, Guiseppe Ferri, Luigi Lelmi (que cantou na estreia carioca de *Il Guarany*, em 1870), Giselda Morosini, Regina Pacini, Mauni Agulha. Na direção musical perfilaram regentes como Carlos Gomes, Arturo Toscanini e Pietro Mascagni. O sistema movimentou também o trânsito de saberes pelos empresários que aqui aportavam, como Angelo Ferrari (que organizou a estreia carioca de *Il Guarany*), Guiseppe Ferri e Ettore Vitale. Outros desenvolveram seus negócios no Brasil, desgarrando-se das companhias que vinham como artistas, como Pietro Setragni, Luigi Milone, Donato Rotoli (os dois constituíram a sociedade Milone & Rotoli, que organizou inúmeros espetáculos líricos na região de São Paulo), entre outros.

Músicos *oriundi* modelaram de vez a música paulista. Entre uma infinidade destes destaque: Lamberto Baldi; Calixto Corazza; Savino de Benedictis; Francesco Chiafarelli; Armando Bellardi; Agostino Cantú; Arturo De Angelis; Furio Franceschini; Pietro Angelo Camin; Guiseppe Tescari. Aliás, pode-se dizer que a prática da música na *Belle Époque* paulistana deu-se por sobrenomes italianos, inclusive quando a memória de Verdi, e principalmente de Carlos Gomes, deveria ser opacada. Em menos de cinquenta anos de imigração de músicos italianos, surgiram as primeiras gerações de músicos ítalo-brasileiros. Camargo Guarnieri, Francisco Mingnone, Radamés Gnattali nasceram de famílias que aqui chegaram da Itália e se reconhe-

ciam na música. Por ironia do destino, ajudaram na liquidação da música de seus ancestrais, sendo cabedais do nacionalismo musical brasileiro.

Porém, se Carlos Gomes era um símbolo da italianização da música brasileira, outro fenômeno igualmente deve à diáspora italiana suas identidades e semelhanças: os intérpretes brasileiros que cresceram vendo as companhias italianas. Estes venceram justamente na arte lírica, como Nícia Silva: uma soprano ligeiro nascida em Iguape - na época uma pequena vila do litoral paulista -, em 1876. Semelhança, inclusive, na perspectiva de trânsito, agora retrovertido, mas de todas as formas restaurando o sucesso que alcançou no final do século XVIII, Joaquina Maria da Conceição, a Lapinha. Praticamente cem anos antes, Lapinha, a soprano ligeiro paulista, abriu uma senda de cantoras líricas brasileiras, que se notabilizaram nos palcos da Europa cantando ópera italiana. O movimento inaugurado por ela foi seguido por Nícia Silva e, posteriormente, por Vera Janacópulos e Bidu Sayão.

## **O associativismo como a lógica impulsionadora da cultura imigrante**

Antes de entrar propriamente no problema das bandas como espaço de transculturação, ação política e de modificação social, é importante algumas considerações introdutórias sobre o fenômeno que ampara todo o problema: o associativismo no Brasil.

Primeiro, há que se dizer que o processo de imigração por si só criou uma nova lógica modal na sociedade brasileira. Não que esta não estivesse acostumada ao encontro das etnias e também a conflitos estamentais. O Brasil nasceu mestiço, multiétnico, de religião sincrética e de práticas políticas ambíguas. O público e o privado fundiam-se em interesses conjugados por polarizações de poder, ou seja, a institucionalização do policentrismo como doutrina administrativa.

Sendo a sociedade brasileira fruto de sistemas sociopolíticos articulados, sob a fragilidade das relações estamentais, da fragmentação do poder e estratificação aguda da sociedade, a experiência da organização social se dava nas instabilidades de um sistema que não se definia com paradigmas claros, mas sim em

negociações arbitrárias com as elites da terra. O “possível” estava no lugar do planejamento; o “ajuste”, no lugar da política de Estado. Enfim, a experiência política se dava nos suportes de sistemas frágeis de equilíbrio, pois eram sustentados em projetos - ou pela falta deles -, que se manifestavam e encadeavam continuamente em espaços de relações tênues entre religião, a administração pública e a patrimonialização do estado.

No entanto, no Brasil, muitas rotas de ação sociopolítica constituíam-se por uma expressão da consciência possível. Diante de muitas alteridades, ações sociopolíticas eram impossíveis de solução dentro da experiência e epistemologia europeia. Desta forma, no jogo das oscilações políticas, o trato social desenvolveu-se numa tradição de mitigação das imposições das políticas de estado, substituída por uma ação pública corporativista e subserviente às elites da terra. A consequência desse processo foi a formação de um sentido de conformismo do grosso da população e, consequentemente, no desenvolvimento de uma visão individualista e utilitarista do espaço e patrimônio público; paradoxalmente, é nessa energia que surge o suporte do associativismo.

Primeiro, há que se entender, mesmo que superficialmente, a força que o associativismo teve no Brasil da época da imigração. Eram forças vitais e seculares que modelavam as relações políticas desde longa data. No Brasil, duas forças eram articuladas na validação do associativismo para as políticas públicas e divisão do poder: uma no modelo social-religioso fincado no laço íntimo entre Igreja e irmandades, como afirmei acima; e outra, mais velada, no incentivo do associativismo para a política de controle social (diga-se político-policialesco) da população.

No que diz respeito ao controle social, podemos ver que, desde remotas épocas coloniais, a política da sensibilidade a motins tratava de cavar inconfidências buscando controlar associações como as irmandades. Traço clássico que moveu toda a ordem pública desde meados do século XVII, associar as pessoas facilitava as ações de repressão e controle e, ao mesmo tempo, potencializava a formação de intrincadas redes de poder. Para integrar ou excluir, o associativismo estava no cenário público como a expressão regida nas estratégias arcaicas de formação e controle das zonas de influência e poder.



No entanto, o impulso liberal, principalmente após a década de 1830, transformou suas características. Primeiro, porque esse associativismo burguês impunha uma ação de reacomodação, ou pelo menos de mitigação, das antigas alianças oligárquicas do Antigo Regime, que rezava na cartilha do Padroado Régio. Essa contestação, a princípio tênue, mas que levou a ruptura da aliança da Igreja com o Estado na década de 1860, era fruto do movimento da burguesia dos trópicos, buscando a Revolução Francesa possível. Mais, foi nesse processo que, pouco a pouco, o apelo religioso do associativismo foi se transformando e se expandindo para muitos campos do edifício social, da organização de grêmios culturais às associações para o benefício do comércio. Esse impulso liberal também se articulou dentro do processo da política de imigração estrangeira, principalmente através do surgimento das associações mutuais e culturais.

Assim, mesmo considerando as grandes diferenças entre as formas de associações das irmandades, das maçonarias, das associações filantrópicas e das esferas societárias dos republicanos e abolicionistas, o associativismo *oriundi* continuou a consubstanciar o modelo de uma tradição fundada na doutrina da distinção e organização do poder, ou melhor, da sua concentração e projeção. Tanto era assim que Machado de Assis, em *Memorial de Aires*, observava ironicamente que, no Brasil, o romance de Romeu e Julieta não se daria: “nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui, a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos à outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode” (MACHADO DE ASSIS [1908], 1957, p. 19).

No entanto, a força do associativismo dos imigrantes foi consequência do próprio modelo estrutural da política do processo da imigração, já que se deu por um conceito de isolamento através da formação de glebas de imigrantes: as colônias de trabalho em fazendas do interior paulista criadas em 1874.

A questão de como implementar a imigração foi controversa, desde tempos do Senador Nicolau Vergueiro (1778 – 1859). Bem antes desse processo ser posto em marcha, ele já era contestado pela antevisão do que poderia significar na formação de grupos de poder estranhos à tradição nacional. Em 1852, uma matéria do semanário *Revista Commercial; monitor dos negócios santistas*, intitulada *Colônias*



*Isoladas criticava tal política:*

É um erro que não podemos deixar de lamentar o mandarem vir homens da Europa para colocar longe das povoações. Isso teria lugar se no Brasil tivesse superabundância de gente. Pelo sistema até agora seguido acha-se o colono isolado, não pode dar extração aos gêneros de sua indústria ou cultura, não pode ter certos gozos que as cidades oferecem. Vem logo depois, as saudades da pátria, dos amigos, dos parentes. Começam a escrever para os seus, contra nós e contra o Brasil [...] O homem isolado é tímido, selvagem, inepto, entretanto muitos homens reunidos dão incremento à indústria, aperfeiçoam as artes, e espalham a atividade, a abundância e a vida (REVISTA COMMERCIAL, 1852, p. 1).

Como vaticinou o articulista da *Revista Commercial*, o paradoxo da política de imigração foi sentido no desenvolvimento geopolítico cultural das regiões assistidas com a política imigratória. Em pouco tempo, as colônias de italianos ganharam foro de vilas e cidades na macrorregião da Mogiana, como Aguai, Santa Rita do Passa Quatro, Tambaú, Santa Rosa do Viterbo, Casa Branca, Santa Cruz das Palmeiras, Espírito Santo do Pinhal, Santo Antônio do Jardim, entre outras. As relações que forjaram tais possibilidades respondiam à formação de microssistemas sociopolíticos, na plataforma da sociedade pensada para a hegemonia estamental, ou seja, para marcar diferenças entre as “qualidades” das pessoas. Assim, a própria história política dessas cidades representa o itinerário político da imigração italiana: do trabalho semiescravo à expressão política do associativismo.

Porém, nem tudo eram sombras. A partir da virada do século XX, parte dessa população, já assentada em núcleos urbanos, como São Paulo, formou uma nova burguesia comercial. Esta conseguiu avançar sobre terrenos antes dominados pelas elites rurais e promover uma profunda transformação nos costumes socioculturais paulistas. Um movimento que, além das novas modalidades de organização produtiva, tinha seus pilares na transformação do próprio espaço público e, consequentemente, nas modalidades de entretenimento onde as bandas se inserem.

Durante toda a segunda metade do século XIX, e principalmente a partir de 1870, as cidades foram lentamente mudando. Além do comércio, modificava-se o

centro das redes sociais. Surgiram cafés, praças com coretos e jardins públicos, teatros e clubes esportivos que, entre outros fenômenos, enfraqueceram os tradicionais lugares de vida social e assembleísmo, como a igreja. E mais, a nova burguesia comercial, principalmente do último quartel do século XIX, tratava de superar a ideia de cidade como espaço de pobreza, doença e rebeliões. No contraponto da ideia colonial dos conglomerados urbanos, usados para o trânsito das mercadorias, nascia o desejo de transformar as cidades em locais da civilidade.

Assim, o associativismo animou-se em outra perspectiva, o das atividades laicas. Já a partir de 1850, por vias de um crescimento da sociabilidade que privilegiava o entretenimento da cultura artística, o associativismo encontrou espaço propício para seu desenvolvimento. A nova burguesia comercial, em associação com parte da elite liberal, organizou uma infinidade de clubes literários; dramáticos; de ciências; musicais; esportivos; carnavalescas; etc. Na esteira dessas associações surgiam jornais, bandas, orquestras, grupos de teatros amadores, e, inclusive, grupos políticos, como abolicionistas e republicanos. Tinham vida efêmera no nome, porém criavam movimentos que foram, aos poucos, transformando o espaço público. Foi tão impactante o movimento que, diante da profusão de associações, o Estado inclusive determinou o controle policial para habilitar novos agrupamentos; a governação do Brasil temia infiltrações de ideias subversivas à monarquia, velada em grêmios e sociedade diversas. Em síntese, a partir de meados do séc. XIX, com o avanço da cultura burguesa, a fórmula do associativismo redefiniu o próprio caráter da mutualidade: da religiosidade das irmandades para a filantropia das artes e do esporte, ou ações político-assistencialistas das associações leigas, como as associações para o comércio.

A diferença desse associativismo cultural, para o associativismo vinculado ao movimento da imigração, era a projeção das vivências. Primeiro, o associativismo imigrante trazia uma forte marca na criação de espaços para agregar a etnia, fosse para a busca de melhorias sociais, através da política, ou para potencializar as memórias no desterro, através das artes. Assim, mesmo na miséria, o homem europeu reunia pertencas que potencializava um poder de pronunciar iniciativas, que tinham energias superlativas em relação ao homem simples do campo, e incomen-

suráveis diante dos homens negros, subjugados por um *apartheid* que não cessou com o fim do regime do trabalho escravo.

Outro aspecto importante é que, em relação à própria elite da terra, no pareamento com o estrangeiro europeu, a articulação do imigrante dentro do sistema capitalista acumulava experiências que igualavam, ou mesmo superavam, os modelos essenciais para o signo da época: a inovação como base do progresso. O desenvolvimento da indústria e do comércio nas mãos dos italianos, a partir da primeira década do século XX, prova a tese.

Assim, diante desse cenário, as relações sociais definidas no sistema da colonização, por trabalhadores livres europeus, eram absolutamente distintas da era da escravidão, ou mesmo das associações religiosas e laicas da primeira metade do século XIX. E mesmo quando o sentimento coletivo dos nativos era de preconceito, não era o mesmo preconceito que havia contra o afrodescendente ou o caboclo/caipira. Minimamente definida na relação ambígua, os “novos” prejuízos contra os imigrantes apenas potencializavam encruzilhadas de expressões e sentimentos, que não reanimavam a energia do antigo preconceito. Em outras palavras, exposto no novo associativismo, como as “bandas dos italianos”, a própria população nativa ia reorganizando, lentamente, o subjetivo coletivo em direção a uma realidade que não rompia a fronteira da alteridade para as zonas de repugnância. Condescendência e simpatia, às vezes, eram sentimentos pareados, principalmente quando se tratava de comércio, religião e arte.

Assim, se por um lado muito dessa sociedade definia-se por valores e cacoetes coloniais, por outro, surgiam estruturas progressistas que celebravam os entreatos da imigração ao ver o desenvolvimento industrial, do comércio e das artes bater à porta, porém, sem romper com a matriz religiosa. Isso ficava garantido na imigração de italianos, e potencializou intergerenciamentos múltiplos, não sem processos conflituosos, não sem projeções de muitas danações. E o nó górdio desse processo era de que a própria sociedade brasileira, como afirmei acima, estava em transição, principalmente a paulista.

Foi, neste contexto, que surgiram as agremiações de imigrantes, a começar pelas iniciativas brasileiras, como a *Sociedade Paulista de Imigração* de Couto de

Magalhães e a *Sociedade Promotora da Imigração*, organizada por fazendeiros paulistas. Nesta esteira, desde um primeiro momento, os imigrantes com posses e radicados nas cidades formaram sociedades mutualistas, que inclusive davam suporte para o assentamento de conterrâneos. Aliás, as lutas trabalhistas transformaram a mutualidade em associações político-sindicais e, já no início do século XX, o trabalhismo era uma mentalidade em desenvolvimento, e a organização dos trabalhadores já se sentia em conflitos que se espalhavam pelas cidades brasileiras.

Por esta forma de integração, do mutualismo às associações trabalhistas, pode-se perceber a força da integração do imigrante. Em 1894, Machado de Assis escrevendo sobre o clima de guerra que assolava as cidades dizia na sua coluna diária em *A Semana* afirmava de forma irônica: “a anarquia pode acabar sendo uma necessidade política e social” (MACHADO DE ASSIS [1894], 1957, p.19). E assim foi: o anarquismo foi um despojo claro da imigração. Era a integração articulada por uma forma de reação política e potencializada na desterritorialização. E, no âmbito das expressões da etnicidade, a cultura hibridava-se. A própria linguagem transformou-se em expressões híbridas. Surgiram dialetos, como o *taliani* falado no sul do Brasil; os neologismos aceleraram; e a expressão artística amalgamou já tendências que estavam nos usos e costumes anteriores ao movimento imigratório, como a música.

### **Dos *oriundi* aos *bersaglieri*: a banda musical como espaço de reações e inter-relações nas novas estruturas sociais**



Fig.4 - Banda Ítalo-Brasileira, Campinas, SP, entre 1900 e 1910.  
Coleção Geraldo Sesso Junior / Fotógrafo: desconhecido /  
Centro de Memória-Unicamp

No desterramento, as bandas dos italianos forjaram espaços associativos sustentados nas latências da terra. Porém, além do impulso societário “exigido” pelas camadas liberais, na qual a própria imigração estava atrelada, as bandas dispersavam as forças homogêneas do tempo e da terra pela intermitência rememorativa, pelos hiatos conectados do tempo cristalizado da memória com a sintaxe de um mundo vivido e dinâmico, mas estranho, amalgamado com a referencia cultural através de uma música comungada. Enfim, era a consubstanciação de um desejo que se realizaria mesmo que não pudesse ser; era uma representação “no” sentido possível, apesar de ter um sentido próprio.

Este é um aspecto fundamental. Primeiro, porque a banda já era uma pertença da cultura imigrante. Segundo, porque enquanto a ópera, ou mesmo a música religiosa católica, já representava uma expressão da elite local, e da própria cultura burguesa brasileira, a banda articulava o modelo comunicativo das práticas cotidianas, muitas vezes usando a mesma música, ou “quase”, celebrada nos teatros.

Além disso, como fenômeno de aglutinação sociopolítica das camadas de trabalhadores, a ópera era absolutamente ineficaz, tanto pela estrutura de produção e recepção como pela representação estamental. As bandas, por sua vez, tinham a mobilidade e flexibilidade que não só traduziam a manifestação espontânea, amadora e ao mesmo tempo associativa, como garantiam o acesso ao capital cultural hegemônico. Assim, se tocar na banda era a prática discreta do povo simples, do trabalhador braçal, que expressava com seus pares as sonoridades que os redimiam, ela também funcionava como elemento de catarse social.

Desta forma, as associações bandísticas completavam um ecossistema cultural ao lado da casa de ópera e do coro das igrejas. Nesse sistema, as bandas tiveram até maior impacto que os dois outros espaços, porque ocupavam as ruas e, ao mesmo tempo, expunham a identidade comunitária sem simbologias complexas, de personagens nem sempre acessíveis à consciência possível dos indivíduos de formação rudimentar.

Ademais, na necessidade de substanciar um passado por uma ambiguidade, a banda musical se tornou o braço da conexão da emoção com o real. Mas, ao mesmo tempo, era uma plataforma de intercâmbio e de simbiose. Por visar o espíri-

to público/comunitário, articulavam a “identidade destinada à resistência” (CASTELLS, 2003, p. 6), ao mesmo tempo em que se misturavam no local da cultura. E por uma tinta própria, tornaram-se inerente à condição imigrante, e por isso formaram a anatomia das *Societás Italianas di Mutuo Soccorso*. Em síntese, pela consubstanciação comunitária, a banda foi uma atividade vital das “práticas discretas”, pois, ao revogar o ego artístico pelo homem da comunidade, expressava os desejos e fantasias de um paraíso perdido pela subordinação ao espírito dos desconectados em processo de transição para a vida na nova nação, ou pelo menos na nova terra.

É nesse ponto onde outro problema se desvela: a banda consubstanciava mais do que uma expressão musical, era uma expressão da identidade e do encontro com o *outro*.

Primeiro, deve-se considerar que a banda “dos italianos” se inseria numa contingência expressiva, permeável à dramaticidade da alteridade. No Brasil, apesar da legitimação da cultura da exclusão por políticas públicas, o jogo da resistência, de excluídos/excludentes pela dramatização das identidades, não se representava apenas em relação ao imigrante europeu, já que o sincretismo era a própria natureza dos diversos movimento sociais que ocorriam no espaço colonizado.

Porém, os limites e artifícios da resistência cultural do imigrante europeu eram incomparavelmente mais adaptáveis aos valores da sociedade brasileira ao se comparar com outras “matrizes” culturais, como as ameríndias e africanas. Principalmente os imigrantes de matriz latina, inseriam-se num espaço cultural através de valores comuns: a religião católica; o sistema socioeconômico capitalista; as formas expressivas da arte (principalmente no que se entendia como Cultura Artística); e até a própria condição de entendimento e manuseio da linguagem - inclusive a musical, pelas tópicas de ópera que rapidamente se espalharam pelo universo da canção popular.

A segunda questão é que os ambientes das bandas já estavam sedimentados antes mesmo da chegada maciça dos imigrantes italianos. Das bandas militares já comuns no Brasil desde o século XVIII às bandas civis, que se multiplicavam em meados do século XIX, a recepção desse gênero de música era fácil, até mais do



que da ópera. Quanto mais distante das grandes cidades, quanto menor a infraestrutura de teatros e espaços públicos, mais comuns eram as agrupações bandísticas que serviam tanto ao altar como ao coreto.

Nas cidades que articularam a interiorização dos imigrantes (Santos, São Paulo, Jundiaí, Campinas e Ribeirão Preto) o movimento das bandas foi intenso entre 1870 a 1920. Porém, há que se considerar, nessa cronologia, um momento anterior, que preparou o gosto público pelos desfiles e concertos das bandas: a época da predominância das bandas militares e/ou de milicianos.

A Banda da Guarda Nacional era uma constante nas cidades e vilas coloniais, e imperiais, que albergavam corpos militares, como Santos e São Paulo. A atividade musical nos fortes e quartéis era uma obrigação, tanto como representação da disciplina e eloquência da razão do Estado como, até mesmo, elemento das estratégias militares de campos de guerra. Esta presença no cenário urbano, como observa Fernando Binder, enraizou usos e costumes:

A presença multiplicada que aos poucos as bandas militares foram adquirindo a partir de 1830 parece ter contribuído para a criação de hábitos característicos que ainda hoje podem ser encontrados nas bandas de música cívica, cuja origem ou vetor de difusão foram as bandas militares. Existiram outros conjuntos de sopro e percussão, menores e mais informalmente organizados, mas, toda vez que se fazia necessária uma certa pompa oficial, as bandas tinham preferência (BINDER, 2006, p. 77).

Já na década de 1840 há indícios de que o movimento bandístico se expandiu. Fontes empíricas, como as da *Revista Commercial* de Santos indicam que na cidade litorânea havia pelo menos duas bandas, a “dos Trindade” e a da Guarda Nacional. A cidade de São Paulo, como sede da Província, contava com um aparato musical mais incrementado. Entre 1838 e 1850, o número de militares músicos cresceu e inclusive foi criada uma segunda banda, atendendo mais um batalhão (BINDER, 2006, p.74); em 1857 surgiu a Banda da Polícia Militar (Ibidem, p.76). Outras bandas, que se constituíram nos corpos militares e se tornaram referência musical até mesmo entrando o século XX, foram as bandas do Corpo de Bombeiros.





cal cotidiana. Quase não havia vila ou cidade nesta região que não tivesse uma referência adjetivada nesses imigrantes quando se falava de música, principalmente música de banda. A lista é grande e o número de músicos que se consolidaram como uma espécie de pioneiros ou heróis da arte, é maior ainda. E esse processo levou a uma reconfiguração de todo o ambiente cultural dessas regiões, principalmente na projeção de um modelo social da arte pela projeção imaginária da civilidade “na” Cultura Artística.

A relação abaixo é um pequeno exemplo do impacto musical dos imigrantes no nordeste paulista.

Nome atual da localidade	Ano de fundação ou atuação documentada	Nome da Banda	Regente
Santa Cruz das Estrelas	ca. 1896	_____	Vittorio Barbin
Araraquara	1904	Sociedade Musical Ítalo-Brasileira	Jorge Galatti
Santo Antônio do Jardim	1913	Banda Ítalo-Brasileira	_____
Tambaú	1903	_____	Vittorio Barbin
São Simão	ca. 1890	Corporação Musical Ítalo-Brasileira	Simão Cassiane
Itatiba	1906	Grêmio Musical Ítalo-Brasileiro	_____
Campinas	1912	Banda Ítalo-Brasileira	João di Tullio
Santa Rosa do Viterbo	1904	Banda Dumont	Guido Maestrello
	1918	Banda Ítalo-Brasileira	Plácido Bertocco
Serra Negra	1898	Corpo Musicale Italiano “Umberto I”	Guiseppe de Benedictis
	1907	Banda Morganti	_____
Cajuru	_____	Banda dos Italianos (informação oral colhida de depoimento)	_____
Ribeirão Preto	1894	Banda “Bersaglieri”	José Munhai

Salto (localidade limítrofe com a região mogiana)	1901 (mudou o nome para Gomes Verdi)	Banda Gomes Verdi (Banda dos Italianos)	João Batista Dalla Vecchia
Itapira	1910	Banda Italiana	
	Sd	Banda Bacchin	Salvattore Guiseppe
Mococa	1892	Banda Filarmônica	Pietro Angelo Camin Pasquale Gagliardi (músico diretor)
Casa Branca	ca. 1889	Banda Giuseppe Verdi	
São José do Rio Pardo	Atuantes em 1901	Banda Giuseppe Garibaldi	
		Banda Giuseppe Verdi	
Altinópolis Antiga Vila de Mato Grosso	ca. 1900	Banda Lyra de Orpheu	Ítalo Pierucci
Patrocínio do Sapucaí Atual Patrocínio Paulista	ca.1900	Banda do Maestro Manzi Antônio	Manzi Antônio
	1923	Banda 7 de setembro (maciça participação de italianos)	Domingos Puglia
Dobrada	1908	Banda Giacomo Puccini	Fernando Saná
			Michelino Maizani
Jaboticabal	1901	Società Filarmonica Italiana Pietro Mascagni	_____
Bocaina (Limítrofe com a região mogiana)	1890	Banda Carlos Gomes (Posteriormente Corporação Musical Príncipe Piemonte)	Arthur Perondi
Descalvado	ca. 1900		Pietro Buttera

No entanto, o assentamento dessa realidade, exposta acima, deve ser considerado dentro de uma rede de conflitos e negociações que, por fim, acabou até mesmo definindo uma geografia humana e materializando a hibridação cultural em regiões como a Mogiana.

O primeiro ponto a ser observado é que no princípio da diáspora italiana no Brasil a nova alteridade era uma realidade nada discreta. Entre os muitos pontos onde se revelam os choques da alteridade, a música talvez seja um espaço privilegiado de observação, não pela ópera, mas pela expressão do cotidiano, do homem simples: a banda.

Observando um caso que ocorreu em Santos, porto de entrada da imigração, mas pouco impactada pelo assentamento dos trabalhadores estrangeiros, a alteridade se expressa nas fronteiras do estranhamento, pela típica ironia das falas hegemônicas. Em 1877, o pasquim *A Tesoura* publicou, em tom de deboche, as coisas da cidade que deveriam ser enviadas à Primeira Exposição Universal, que ocorreu na Pensilvânia. Entre os muitos elementos citados, consideradas esquisitices da terra, estava a “Banda dos Carcamanos”:

Abaixo publicamos grandes quantidades de coisas que nesta cidade não damos valor algum, porém se alguém quiser arriscar-se mandando-as para o grande luzeiro americano estamos bem certos que mereciam grandes e avultados prêmios, a saber: A vigota do beco do Céu; A Boceta do Miranda; A cobrinha do Manéco; A calva do Braz; A pasta do Milheiros; A sobrecasaca do Mendez; A taberna do Alves; *A banda dos carcamanos* (grifo meu); A gramática do Costaneira; As peças da fortaleza; A flauta do Graciano; O galinheiro do largo da Tristeza; O mastro do monte; O Teatro de Santos; O relógio da Matriz (este tem duas virtudes, adiante e atrasa); O jardim público do Itororó. Aqui tem de tudo e à vontade, se houver pretendentes podem falar com os respectivos proprietários destas traquitanas. (A TESOURA, 1877, p. 3).

O tom satírico da coluna não deixa dúvidas que a banda dos italianos era, aos olhos de um formador de opinião santista, um exemplar que caracterizava o grau de “civilidade” da terra (ou a falta de...). Há que se sublinhar essa “presença” na lista do que poderia ter sido enviado para a Exposição Universal de 1876. Somente esse coletivo social—a “banda dos carcamanos”—foi destacado na lista do esdrúxulo, das “traquitanas” da cidade.

Na inclusão dos italianos há uma evidente demonstração de um preconceito explícito com a nova etnia, numa sociedade fortemente marcada pela presença

de portugueses e afrodescendentes. Tal conclusão pode ser medida considerando que, meses antes, o mesmo periódico reclamou dos batuques dos negros nas festas de Nossa Senhora do Rosário. Apesar de ser pouco provável uma diferença na categorização de ambas as manifestações no sentir da classe dominante, ao que parece, a “esbórnica” dos batuques afros não incomodava tanto a ponto de ser incluída na lista irônica do colunista da *A TESOURA*. Destarte as companhias de ópera, que eram frequentes nas cidades como Santos.

Assim, confrontando a geografia da presença das bandas “italianas” com o surgimento de conflitos ou representações jocosas, pode-se articular algumas questões que surgem, a princípio, como ambivalências inerentes de qualquer processo migratório.

Em regiões historicamente mais assentadas, e de forte cultura ancestral, como Santos, as bandas “dos italianos” era um corpo estranho e, provavelmente, bizarro. No entanto, observando certos vetores das forças diferenciadoras, nota-se padrões dos processos de fusão e o que foi reelaborado ou “descartado” na experiência da transculturação, como ocorreu nas zonas rurais paulistas, como a região da Mogiana. Assim, há que se considerar as razões desses contrastes e como eles suscitavam estranhamentos e acomodações.

Primeiro, há que se dizer que o fenômeno era, sobretudo, uma lógica da geografia cultural e seus contextos. Por um lado, os italianos eram mais presentes na divisão dos espaços com a sociedade estabelecida, pois era um povo católico, branco e representante das tradições europeias de cultura. Isso dava maior visibilidade e, conseqüentemente, gerava disputas, como vimos no caso de Santos; porém, era desejável em regiões ainda em processo de formação dos coletivos urbanos. Segundo, o próprio pulsar da brasilidade, e suas multiplicidades, atuava como forças de ambigüidade diante das experiências das etnias desterritorializadas. Se o Brasil já era solo drenado pelo encontro de raças, consubstanciado por espaços continentais e preconceitos estereotipados exercidos em estruturas estamentais absolutamente móveis, novas entradas eram sentidas de forma mais intensa.

No entanto, as realidades de interesse forjavam regras do assentamento das

diferenças pelas forças da infraestrutura e/ou dos pré-conceitos intransponíveis. Logo, no momento em que a visão percebe a extensão da “infiltração”, como das bandas “dos italianos”, é importante considerar as experiências e expressões da consciência, conjugadas nos locais das culturas. Isso porque os locais das culturas estabelecem os princípios compensatórios ou a expurgação do outro.

Desta forma, questionamentos como o que sistematizava o surgimento do movimento das bandas musicais, logo, do fenômeno do associativismo, surge como norteador da compreensão do fenômeno, principalmente se levarmos em conta os seguintes questionamentos: seria a banda tão somente um espaço para preservação da “italianidade”, inclusive considerando como efeito a expressão do preconceito em regiões de culturas de lastro colonial, como a de Santos? Quais foram as estruturas sociais (global e local) e os usos e costumes que deram porosidade às estruturas estabelecidas, e ao mesmo tempo, induziram as formas de associativismo dos italianos? E por fim, onde e como teriam ocorrido as fendas para emergir a expressão de uma nova identidade no jogo das alteridades?

Todo esse questionário aponta para a consideração do problema na perspectiva das metaestruturas culturais que movimenta o processo de transculturação global. Isso porque, não foi só a música que movimentou a acomodação do capital social de troca, e inclusive a mitigação da alteridade e a hibridação das culturas, mas todo um campo de valores e representações. Na religião, nas formas de transmissão de saber, nos usos e costumes da política e na dramaticidade estética, de uma forma geral, definiram-se as forças de cisão e fusão das identidades culturais projetadas e vividas que, evidentemente, moldaram, também, as transformações dos estilos, performances e gêneros da própria música.

Por esse caminho é que podemos reconhecer um fenômeno que caracteriza fortemente o quadro surgido na região Mogiana: o processo do associativismo pela Cultura Artística, então vista como um dos pilares da nova sociedade. Assim, é necessário considerar que os imigrantes, que ingressaram em um espaço de civilização precários, e mais que isso, se encontraram com culturas também inferiorizadas pelos preconceitos estamentais da sociedade de tradição colonial, tinham a vantagem da linguagem culta da música, pela associação desta com a ópera. E,

nesse processo de transculturação, ferveu o caldo do encontro entre a ópera, a banda e a canção cotidiana, criando a energia para formação da cultura “caipira”, do interior da província de São Paulo.<sup>6</sup>

### **Conclusão, ou o encontro dos excluídos: Saudades de Matão ou da Bela Itália?**

Na confluência das exclusões, as “recusas” de ressocialização formavam espaços de reclusão, mas também de identificação e troca. A chegada dos italianos nos campos de café intensificou uma realidade prévia vivida pela cultura local, pois à exclusão acumulativa que ocorria em relação à cultura rural paulista somava-se um novo elemento: os *oriundi*.

Rapidamente a questão associativa, objetiva ou não, consubstanciou-se em novas expressões conjugadas na espontaneidade ou contrato social de atuação pública. Assim, a música se tornou um forte elemento de resistência e, por que não, de sobrevivência e projeção. Desta forma justifica-se, precariamente, a disseminação das associações musicais italianas principalmente a partir de 1890, quando os imigrantes já tinham possibilidades de articulações associativas.

Concentrando no poder comunitário das bandas, os *oriundi* se transformaram verdadeiros ícones de demonstração da identidade, expressando não só a sonoridade de sua etnia, mas todo um índice de resistência que “infiltrava-se” nos espaços de visibilidade da comunidade.

Assim, ao mesmo tempo que a banda potencializou uma profissão que inseria os *oriundi* nas redes laborais da nova terra, ela tornou-se uma verdadeira partidarição ideológica numa terra distante. Em muitos estandartes, e/ou nomes das bandas, os imigrantes expunham suas simpatias políticas, quando nomeavam sua banda com “Umberto I” ou Banda *Bersaglieri*: ambas faziam referência à infantaria que simbolizou a unificação italiana, mas, ao mesmo tempo, se vinculavam a um sentimento de defesa da unidade italiana no desterro.

No entanto, as bandas não só expressavam ideais políticos, apesar das fanta-

---

<sup>6</sup>Cf. Martins, 2006, p. 206.



sias dos muitos carlistas que viviam no Brasil, as novas associações participaram ativamente das lutas políticas nativas. Neste aspecto, temos que considerar primeiro, que a banda se vinculava a uma expressão espontânea que trazia um conhecimento muitas vezes apartado das realidades locais. Mesmo quando este era um saber prático de músicos, que não necessariamente tinham conhecimentos musicais formalizados em academias ou escolas de música. Porém, este saber criava pontes além da expressão da identidade estrangeira. Isto porque, este saber remetia a uma forma de conceber a realização do mundo sem uma formalização culta, letrada. E esse foi um fator primordial pois, num ambiente iletrado, a exposição de um saber prático, pouco formalizado, intensificava a socialização dos *oriundi* na sociedade local.

Porém, o nó górdio do processo de transculturação, que acabou por fim, dissolvendo o estranhamento entre as culturas nativa e estrangeira, era que a música italiana articulou tantas e tantas sonoridades espontâneas, da modinha à valsa de salão; da ópera à música religiosa católica. Nesse ambiente, a expressão musical dos *oriundi* e dos nativos se encontraram, e dela resultou a cultura musical caipira. Não foi accidental ter sido um *oriundi*, Jorge Galatti, ou Giorgio Galatti (um renomado regente de banda na Mogiana), o compositor da canção inaugural do movimento musical caipira, *Saudade de Matão*.

Foi resinificando sonoridades e gestualidades, tão somente possível pela sensibilidade do sujeito do processo, que surgiu a expressividade da nova canção e se consubstanciou o movimento de transculturação que venho apresentando como argumento desse artigo.

Para esse “amálgama”, o encontro contou com um aspecto: ambas culturas comungavam de uma “resistência” usando técnicas e expressões que nasciam do uso cotidiano, de expressões espontâneas constituídas, ao mesmo tempo, num sentimento de pertença e resistência. Era, antes de tudo, uma reação à cultura estatal que ambos oprimiam. Também, de um labor musical que nascia de uma exclusão e que, na nova canção, assim como tinha sido na banda, projetavam espaços de interação novos que redimiam subjetividades, como o desterro. Nesse espaço, lentamente, raízes infiltraram-se nas paredes das divisões culturais e em

menos de cinquenta anos, após o primeiro fluxo de imigração, muitos italianos transformaram-se em autores de música caipira, reconhecidos e aplaudidos por toda a comunidade.

Concluindo, todo processo de transculturação tem como espaço vivências onde culturas ancestrais são transformadas por complexas mediações das pertencas, dos encontros provocados na inerência da cultura humana. São movimentos discretos onde muitos elementos se chocam, ressignificando estruturas eloquentes em novos contextos. Não há uma liquidação, e sim uma troca. São simbioses ocultas mediadas pelo cotidiano que, inclusive, se sustentam no grau de porosidade entre as culturas ancestral e nova.

Isso fica explícito no movimento causado pela imigração italiana no último quartel do século XIX. Beneficiados por toda uma conjuntura socioeconômica-cultural que lhes era familiar, da arte à religião, os *oriundi* não só criaram modelos de agenciamentos, como a música de banda e o ensino de música, mas, como no fluxo da ação transcultural, estiveram na raiz de um movimento musical que ainda hoje identifica toda uma cultura: a música caipira.

Em síntese, foi pelas Euterpes e Liras espalhadas pelo interior de São Paulo, pela música da igreja e da ópera, que os estilos musicais se metamorfosearam. Formou-se, discretamente, um novo tipo de canção que não era nem ária de ópera, nem modinha, e tampouco *canzonettas* italianas. Assumindo gestualidades, harmonias e performatividades de tantos lugares que lhes eram comuns, no momento que o movimento imigratório já não se sentia assim, surgiram as tantas saudades cantadas pelos *oriundi* e seus descendentes. E assim se consolidou uma cultura, nas energias das rememorações de múltiplos sentidos, que projetava uma subjetividade de uma nova pertença, ao mesmo tempo real e imaginada: o universo rural paulista no qual os imigrantes foram chamados para transformar.

## Referências Bibliográficas

AVRITZER, Leonardo. *Um Desenho Institucional Para O Novo Associativismo*. Lua Nova, São Paulo, V. 1, N. 39, 1997, P. 149-174.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. São Paulo: Humanitas, 1998.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2006.

BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *O Teatro na Bahia da Colônia à República (1800 – 1923)*. 2ª Ed. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. 4ª Ed. 4 reimp. São Paulo: EDUSP, 2008.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, vol.II.

FERRARI, Enrique de Olavarria y. *Reseña histórica del teatro en México*. 2ª ed. Ciudad de México: Imprensa “La Europea”, 1895, Tomo III.

HADDAD, Gisele. *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP): Representações e significado social*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria [1908]. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson Inc, 1957. (Série Obras Completas de Machado de Assis, nº9).

\_\_\_\_\_. *A Semana (2º volume)*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson Inc, 1957. (Série Obras Completas de Machado de Assis, nº27)

MACHADO NETO, Diósnio. *Do pernicioso à virtude: a música como agente da emancipação feminina*. *Brasiliiana*, v. 25, p. 18–25, 2007.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Italianos no Mundo Rural Paulista*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SILVA, Edson Santos. *A Dramaturgia Portuguesa nos Palcos Paulistanos: 1864 a 1898*. 2008. Tese de Doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculo da Universidade de São Paulo. Disponível em:  
<[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05022010-131410/publico/EDOSN\\_SANTOS\\_SILVA.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05022010-131410/publico/EDOSN_SANTOS_SILVA.pdf)>

A TESOURA, nº 2, 1876-77, 7 de janeiro de 1877

DIÁRIO DE SANTOS, ano VIII, 24 de janeiro de 1880

GACETA MUSICAL DE MADRID, Madrid, nº5, ano I, 2 de novembro de 1865.

REVISTA COMMERCIAL, Santos, nº 12, ano IV, 22 de novembro de 1852.

\_\_\_, Santos, ano X, 26 de abril 1859.

\_\_\_, Santos, ano XI, 10 de janeiro de 1860.

REVISTA SANTOS ILUSTRADO, nº4, ano I, 26 de janeiro de 1903